

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.09.22

Nykritikken

(_lesepraksis, _tolkningspraksis) Engelsk: “New Criticism”. Litteraturvitenskapelig metoderetning for nærlesning av tekster. Verk-immanent interpretasjonsmetode. Nykritikken var først og fremst anglo-amerikanske litteraturforskeres oppgjør med historiske, positivistiske og biografiske metoder og overgang til estetisk-formalistiske metoder. Nykritikken er en metode ved å ha både et teoretisk grunnlag og praktiske regler som leder til tolkninger (Schlingmann 1985 s. 10).

Tekstene får eksistensiell gyldighet på bekostning av deres verdi som historiske dokumenter. Verkene avhistoriseres. Kunst oppfattes som et autonomt fenomen, dvs. uavhengig av biografiske og historiske omstendigheter (en type selvtilstrekkelighet). Bare det som er virkeliggjort gjennom språket, blir lagt vekt på (Schlingmann 1985 s. 92).

Et verk bør ses som en markering av verkets egen, absolutte estetiske verdi (Arnold og Sinemus 1983 s. 449).

“ ‘Meaning’ is seen to be constructed primarily through internal linguistic relationships and the poem thus achieves a verbal autonomy, a ‘spatial form’.” (Waugh 1992 s. 103) At et verk er autonomt innebærer at det er selvberoende – en selvstyrt enhet og helhet. Litteraturforskeren bør ikke interessere seg for verkets tilblivelse i en historisk og sosial situasjon. Hvorfor lete i verket etter det som ikke finnes der? (Nøjgaard 1993 s. 62)

Teksten studeres i et synkront perspektiv (ikke diakront, dvs. historisk på en tidsakse), som innebærer at tidsinnplassering av det litterære verket ikke er relevant (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 331). Realhistorien utenfor teksten gir ingen ekstra dimensjon til teksten. “New Critics’ claim that the genius’s texts transcend historical contexts.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 111-112)

Prinsippet “bli-hos-teksten” unnviker en historisk vurdering av teksten (Arnold og Sinemus 1983 s. 368). Tiden blir opphevet for leseren (Arnold og Sinemus 1983 s. 369). “In rejecting the notion of literature as an aspect of biography, psychology, or ‘literary history’, New Criticism admittedly turned literature into something autonomous, but it was also something strangely abstract, divorced from the concrete ‘real life’ of its author and audience.” (Hawkes 1977 s. 154) “The poem is not merely an addition to, or amplification of other experience; it is a more or less

autonomous experience in itself.” (Korg 1959 s. 66) Verket har sin “avsluttede indre nødvendighet” (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 332).

“[T]he New Criticism doctrine, that a poem is an autonomous object complexly mediated by language, i.e. the poem may or may not refer to real things, but exists only in the form in which it presents itself. [...] poetry is composed of words used in new and subtle relationships.” (Colin John Holcombe i <http://www.textetc.com/modernist/symbolism.html>; lesedato 07.11.18) “[T]he New Critics tended to conceptualize literature as a specialized form of language use that called out for, and therefore justified, elaborate, careful and highly technical strategies of reading.” (Wirtén og Peurell 1997 s. 25)

Den italienske kritikeren Benedetto Croce hadde innflytelse på nykritikken da den oppstod i USA (Arnold og Sinemus 1983 s. 367). Andre inspiratorer for nykritikken var poetene Ezra Pound og T. S. Eliot, som begge også skrev om hva de mente er god diktekunst (Arnold og Sinemus 1983 s. 449). Nykritikkens pionerer var T. S. Eliot, I. A. Richards og John Crowe Ransom på 1920-tallet. Richards har blitt oppfattet som “grunnleggeren av New Criticism” (Tadié 1987 s. 238). Retningen slo igjennom innen amerikansk akademia på 1940-tallet og var viktig til langt inn på 1960-tallet (noen steder som institusjonalisert ortodoksi).

Forsøket på å unngå all politisk ideologi gjennom verkimmanent fortolkning har blitt oppfattet som en “flukt” fra den ekstreme virkeligheten folk erfarte under 2. verdenskrig (Arnold og Sinemus 1983 s. 18). I Tyskland ble nykritikken i etterkrigstiden av noen oppfattet som en bekvem utvei bort fra politisk stillingstaking etter den nazistiske katastrofen, og dette apolitiske var en viktig grunn til at metoden ble så sentral etter 1945 (Arnold og Sinemus 1983 s. 346). Bruken av nykritisk metode ble altså oppfattet som resignasjon, som en slags indre emigrasjon og som uttrykk for “en krise i verdi- og historiebevisstheten” (Arnold og Sinemus 1983 s. 346).

“New Criticism’s conservative political and cultural character appears most fully in its notion of genre: in opposition to what they saw as an unchanging “present” of capitalistic excess and the scientific dominance of culture, they counterposed the “memory” or “myth” of an equally unchanging agrarian or pastoral past. [...] Quite consciously, then, the New Critics (particularly the Southerners among them who passed through agrarian and regionalist moments in their development) linked these essentialist – and, thus, timeless – “genres” to specific modes of social existence, and they saw them as “expressive” of stable relations in a particular kind of rural or classical community. But paradoxically, they thought these genres still existed and that their recreation and use might help reestablish, in our world, the cultural values that had belonged to the societies that produced them.” (Paul A. Bové i Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 51)

“Essentially the New Criticism was a rationalizing of the Modernist legacy. The New Critics retained basic Modernist values – economy, wit, irony, impersonality, scrupulous handling of form – but abandoned, without saying so, specific technical features of Modernist poetry, such as the extreme ellipsis, fragmentation, and discontinuity” (Perkins 1987 s. 334).

“New Criticism, like Formalism, tended to consider texts as autonomous and “closed,” meaning that everything that is needed to understand a work is present within it. The reader does not need outside sources, such as the author’s biography, to fully understand a text; while New Critics did not completely discount the relevance of the author, background, or possible sources of the work, they did insist that those types of knowledge had very little bearing on the work’s merit as literature. Like Formalist critics, New Critics focused their attention on the variety and degree of certain literary devices, specifically metaphor, irony, tension, and paradox. The New Critics emphasized “close reading” as a way to engage with a text, and paid close attention to the interactions between form and meaning. Important New Critics included Allan Tate, Robert Penn Warren, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, William Empson, and F.R. Leavis. William K. Wimsatt and Monroe Beardsley coined the term “intentional fallacy”; other terms associated with New Criticism include “affective fallacy,” “heresy of paraphrase,” and “ambiguity.” ” (<https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/glossary-terms/detail/new-criticism>; lesedato 05.01.17)

“Valuable states of mind, they argued, are always both integrated and inclusive; in other words, the greater the amount of diverse, relevant experience and feeling that is present and organized, the greater the contact with reality. Since good poems embody such states of mind, their language will be polysemous through metaphor, irony, paradox, ambiguity, and the like, and their total form will combine the multiple perspectives into a complex yet coherent pattern.” (Perkins 1987 s. 79)

“For since the New Critical poem was compressed and ironical, it was also difficult and implied an elite audience of especially qualified readers; to create an opposite style was a political gesture.” (Perkins 1987 s. 346)

“Poems that attempt to be other than self-referential are defective, contaminated; in short, non-poems. To use verse as a medium for talking about one’s feelings, one’s beliefs, one’s sufferings or about any aspect of the world outside of the poem, is to show that one has misunderstood the name and nature of true poetry. It betrays one’s insufficient sophistication. The ideal poem is ‘above the battle’ and the true poet is a disinterested virtuoso playing with (rather than asserting) ideas, assuming voices, creating in the space of the poem unique harmonies out of phonetic, tonal and stylistic dissonances. (The poem as a ‘space’ is another metaphor favoured by the New Critics.) Since true verse is not about anything other than itself, any attempt to explicate its meaning, to say what it is ‘about’ is to traduce it, to commit ‘the heresy of paraphrase’. The critic should instead pay close attention to verbal

and formal features of poetry and ignore as far as possible its biographical, historical and philosophical contexts.” (Tallis 1988 s. 34)

“Intention acquired a bad name because it was often used in a strong sense, to refer to the biography or inner life of the artist, in ways that both are hard to prove and privilege such intention over what the art seems manifestly to be.” (Dyer 2007 s. 2) Sigmund Ro omtaler nykritikken som “an increasingly rigid critical system [...] which prescribed strict attention to language and form – irony, paradox, and ambiguity. [T. S.] Eliot’s contribution to their aesthetic, especially in the classic essay “Tradition and the Individual Talent” (1919), was to discourage subjective expression in the favor of artistic distance and control. To this he added a strong emphasis on literary tradition, especially those periods which favored a complex, “difficult” verse. “Most of the poets of my generation,” wrote Richard Wilbur, one of the members of this “Middle Generation,” in 1966: “were taught to admire the English Metaphysical poets of the seventeenth century and such masters of irony as John Crowe Ransome. We were led by our teachers and by the critics whom we read to feel that the most adequate and convincing poetry is that which accomodates mixed feelings, clashing ideas, and incongruous images.” ” (Ro 1997 s. 248; hermetegn lagt til for det siste Wilbur-sitatet)

“Metaphysical poets, so the argument went, kept many and contrasting attitudes, experiences, and ideals in mind at the same time. They amalgamated thought (intellectual agility, logic, learning, awareness, generalization) with emotional intensity and strongly concrete imagery.” (Perkins 1987 s. 83)

John Crowe Ransom “referred to the aesthetic sign in contradistinction to the scientific one, as ‘iconic’: in its embodied particularity it creates an object which though ontologically distinct resembles the fullness of an existential object. It thus gives world back to us by creating what is effectively a self-contained simulacrum of it.” (Waugh 1992 s. 105) Nykritikerne mente at det dikteriske språket ikke kan forstås gjennom noen religiøs eller filosofisk parafrase (Zima 1995 s. 16). Det vil si at dikterisk språk er en dimensjon som ikke kan reduseres til idéinnhold.

En pioner for nykritikken var den britiske litteraturforskeren I. A. Richards. Han begynte å interessere seg for forholdet tekst-leser (på bekostning av forholdet forfatter-tekst). Cambridge-læreren Richards ga den kommende nykritikken en teori om forholdet mellom den litterære teksten og leseren av teksten. Han lagde en fornemmelses-/resepsjonsteori og en evalueringsmålestokk. For det første poengterte han at litteraturvitenskapens forskningsobjekt er organiserte strukturer. Det er riktignok ikke primært diktverket som er strukturert, men opplevelsen av det, ifølge Richards. Diktverket skaper en bestemt virkning i leserens psyke. Richards bygde på psykologiske antakelser (fra assosiasjonspsykologi, behaviorisme og gestaltpsykologi).

I boka *Principles of Literary Criticism* (1924) reduserer Richards leserens estetiske opplevelse til prinsipielt målbare størrelser. Kunstvitenskapelige og kunstteoretiske problemer angripes som psykologiske og i siste instans nevrologiske problemer. Den effekten som et kunstverk skaper, framstilles av Richards som tilgjengelig for vitenskapelig analyse i form av kvantitative målinger. Richards' mål er ved semantiske og eksperimentopsykologiske metoder å heve litterær kritikk og litteraturteori opp fra fri spekulasjon til eksakt vitenskap.

Richards var altså ikke primært opptatt av diktverket selv, men av leserens psykiske opplevelse av diktverket. Leserens reaksjon definerer diktet, ikke omvendt. I et kapittel om å analysere dikt i *Principles of Literary Criticism* (Richards 1968) analyserer Richards effekter i leserens mottakelsesapparat fra det øyeblikk ordet (som bærer med seg visse assosiasjoner) møter øyet til følelses- og viljesbetonte holdninger etter hvert vekkes i leseren. Det er ikke leseren som en historisk-sosiologisk betinget mottaker som er av betydning, men leseren som en potensiell base for holdninger og normer. Litteraturkritikerens mål er for Richards å fremme diktningsens organisasjon av impulsene “med henblikk på frihed og rigdom i livet” (1968 s. 116). Språkets referensielle (henvisende) funksjon må ikke få oss til å glemme dets emotive funksjon (ordenes evne til å vekke følelser og holdninger via de assosiasjonene de bærer med seg).

“In four theorizing books in the 1920s, I. A. Richards dismissed notions that poetry is feeling, the ideal, truth, revelation, the sense of infinitude, or some mysterious *je ne sais quoi*, and argued, instead, that a poem is an organization of meanings and as such can be rationally analyzed.” (Perkins 1987 s. 77)

Til tross for at Richards hadde et positivistisk vitenskapssyn, var hans vurdering av litteraturens verdi basert på et utpreget humanistisk menneskesyn, med særlig vekt på menneskets estetiske opplevelse. Gjennom å lese skjønnlitteratur kan mennesket dannes og utvikle seg til et fritt og rikt erkjennende vesen. Mennesket, dets verdier og dets velferd, er det sentrale for Richards. Litteraturens verdi for leseren er det viktigste for han, og ble det for hele nykritikken.

“[B]oth Russian and American formalism insisted that literature was a humanizing force in the world, a mission that the New Critics understood in terms of a powerful if largely unexamined Arnoldian humanism that saw literature as the bearer of permanent truths about the human condition. And in consonance with the ahistoricism of formalism, these truths were understood as having no merely local historical relevance but were, on the contrary, true for all time. [...] Consequently, as a long tradition of cultural studies has insisted, the literary text is an object that can never be *explained* as the effect of local historical causes but only *interpreted* as a bearer of cultural significance. While literature necessarily arises from a historical matrix it can never be adequately understood in terms of that origin, no matter how carefully the scholar seeks to reconstruct it.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 254)

En av nykritikkens forløpere var amerikaneren T. S. Eliot. Ifølge Eliot må både en god dikter og en god leser ha historisk bevissthet og se seg selv innplassert i en tradisjon. I essayet “Tradition and the Individual Talent” fra essaysamlingen *The Sacred Wood* (1920) angriper Eliot det vanlige synet at den beste dikter er den som fjerner seg mest fra sine forløpere. Idealet for Eliot er at dikteren står i et aktivt forhold til andre forfattere og deres verk. Men Eliots tradisjonalisme er ahistorisk, for han ser ikke fortidens diktverk i deres historiske miljø og innplassert i et sosialt-politisk forløp. I stedet utgjør kanonverk i verdens litteratur et nåtidig hierarki, en slags litterær organisme hevet over tid. Eliot vil at denne store tradisjonen skal være et kommunikasjonsfellesskap for dagens mennesker. I dette fellesskapet er dikteren bare som alle andre et menneske på vei til mer innsikt, opplevelse og erkjennelse. I kunsten må derfor dikterbevissthetens innhold fjernes fra det personlige. Denne objektiveringen til det allmenne skjer ved hjelp at det Eliot kaller et objektivt korrelat. Diktning skal ifølge Eliot romme objektive, selvstendiggjorte tanker og følelser. Kunsten skulle heller ikke beskrive, men la noe foregå eller “finne sted” i teksten.

Med Richards og Eliot var grunnlaget lagt for en bred, nykritisk bevegelse i angloamerikanske litteraturforskning fra 1940-tallet av. Nykritikkens ledende teoretikere var en uensartet gruppe universitetslærere og litteraturkritikere. Nykritikerne tok avstand fra at tekster ble sett på som dokumenter for biografiske og sosiologiske studier og dermed – ifølge nykritikerne selv – fratatt mye av sin verdi som litteratur. I stedet ville de ha et tekststudium på tekstens egne premisser. Alle nykritikerne interesserte seg for tekstanalyse. Dessuten opplevde de det som vanskelig å forklare sin samtids litteratur (modernismen) med historisk-biografisk eller andre positivistiske metoder. I tillegg var nykritikken i stor grad en pedagogisk bevegelse som skulle få mennesker til å lese litteratur med lyst og glede. Diktningen skulle først og fremst berike lesernes liv. Selv om noen av metodens forkjempere var politisk reaksjonære og anti-demokratiske, ble nykritikken et vesentlig bidrag til 1900-tallets humanisme.

Amerikanerne Ransom, Tate og Brooks forsvarte det som har blitt kalt en “anti-industriell” og aristokratisk ideologi, og var dermed ikke så uavhengige av ideologi som deres verkautonome teorier tilsa (Arnold og Sinemus 1983 s. 449).

Den sveitiske litteraturforskeren Emil Staiger praktiserte fra mellomkrigstida og langt inn i etterkrigstida en “verkimmanent interpretasjonsmetode” der verkets estetikk var det sentrale og der verkets autonomi gjelder på bekostning av biografiske, psykologiske og sosialhistoriske tolkningsmåter (Plachta 2008 s. 47).

Innen nykritikken ble det utviklet en autonomi-teori (eller -estetikk). Nykritikerne postulerte det enkelte diktverk som en selvgyldig og selvstyrt helhet og enhet. Verket eksisterer selvstendig som et estetisk objekt og utgjør et sluttet univers. I kraft av å utgjøre sin egen språklige virkelighet er det seg selv nok. Det enkelte

litterære verk uttrykker ikke en erfaring, men *er* en erfaring. De estetiske verdiene er forankert i teksten som tekst, ikke i historiske, økonomiske eller psykologiske betingelsesforhold til omverdenen. Verket har en absolutt språklig-estetisk integritet ifølge nykritiske teoretikere. Derfor ble nærlesning så viktig i nykritikken. Analytisk tekstlesning ga tilgang til det en tekst egentlig dreier seg om, noe som omfatter både innhold og form som uatskillelig dikterisk materiale.

“Den gængse opdeling form-indhold er blevet kraftigt undsagt af den ny kritik. Og det er en fortjenstfuld indsats, der hermed er gjort for at fjerne den udbredte misforståelse, at et digt er en versificering af et forud eksisterende udsagn. I stedet har man forsøgt at arbejde ud fra opdelingen struktur-materiale.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 78) Robert Penn Warren skrev at “by structure we don’t mean mechanics of rime and meter, but the organic interrelation of all the component elements” (sitert fra Burnshaw m.fl. 1964 s. 231).

“Arguing that form and content are inseparable, New Critics look not only at formal structure but also at rhetorical structures of levels of meaning, symbolizations, clashes of connotations, paradoxes, and irony.” (Staiger 2005 s. 11) Nykritikken måtte postulere at det finnes en ideell leser (Jauss 1987 s. 28). Denne leseren oppfatter alle konnotasjoner, forstår alle nivåene av ironi i teksten osv.

“Despite the new ‘perspectivism’ which enters literary history in the early part of the century [1900-tallet], the potential for the re-evaluation of the relations between subjectivity and objectivity, so many of the aesthetic manifestos of the time and later critical accounts of the period emphasise ‘impersonality’, ‘autonomy’, ‘objectivity’, universal ‘significant form’, ‘spatial form’, ‘objective correlative’ – even when most of the artefacts, such as [James Joyces’ roman] *Ulysses*, clearly problematise such notions. The New Critical theorisation of literature, in particular the modernist text, as an autonomous linguistic structure, reinforced these ideas. Since then the increasing professionalism of literature has extended the vocabulary of form and structure: defamiliarisation, systems of signs, the death of the author, the free play of the signifier, simulations ...” (Waugh 1992 s. 131).

“Both historically and psychologically, “open” form in the poetry of the last thirty years began as a reaction against New Critical “closure,” and in order to obtain a preliminary notion of what is meant by “open” form, we need only recall some of the formal qualities advocated and exemplified within the New Critical mode: correct grammar, logic, regular meter, rhyme, stanzas, coherence, condensation, polysemy, and control. “Open” form, then, implies qualities opposite to these, such as immediacy, spontaneity, and freedom. The “closure” of the New Critical poem was associated with a pessimistic and rigorous ethos. Every perception was difficult, for it could not be valid unless it was precise, nuanced, and complex. Intelligence had to discipline impulse. A poet had to write with continual self-criticism and revision. But the “open” poets hated this atmosphere of pickyness and inhibition. Revision was self-repressive; moreover, it was false to the

instantaneousness and uncertainty of life. They were influenced by jazz – its freedom, spontaneity, and ecstasy. The predecessors they identified with were not those in the New Critics' line of “wit” from Donne to Eliot, but Blake, Whitman, and Lawrence, along with Pound and [William Carlos] Williams. The poets of “open” form overthrew the sacred New Critical doctrine of the “persona” – the premise that the speaking voice or “I” of a lyric is never the poet himself but always an imagined character.” (Perkins 1987 s. 490-491)

Tyskeren Wolfgang Kayser skrev i et verk om litteraturvitenskap: “Et diktverk lever og oppstår ikke som avglans av noe annet, men som en språklig sammenføyning som er lukket i seg selv. Den mest påtrengende forskningsoppgaven bør derfor være å bestemme de skapende språklige kreftene, forstå deres samspill og gjøre det enkelte verks helhet gjennomsynlig.” (1973 s. 5) Et annet sted gjengir han et lignende litteratursyn: “[E]thvert kunstverk er en i seg selv sluttet helhet og kan bare forstås ut fra seg selv. Det å ha kjennskap til forfatteren kan på ingen måte gi adekvat hjelp til resepsjonen.” (Kayser 1973 s. 35) Kayser selv er mer moderat i sitt syn enn dette, og mener kjennskap til forfatteren kan være relevant.

Teksten skal studeres som “en lukket språklig sammenføyning”, med “språklige krefter” som kan avdekkes (Kayser sitert fra Arnold og Sinemus 1983 s. 367).

Et kunstverks samlende idé er ikke identisk med en filosofisk idé, men inngår i selve kunstverket og kan bare uttrykkes gjennom det (Kayser 1973 s. 240). Ideen inngår i verkets struktur og meningsrelasjoner.

“Men diktning kan og må først og fremst betraktes som en frambringelse som er helt selvstendig, som har løst seg restløst fra sin skaper og er autonomt. I diktningen finnes det ikke noe utenforliggende som verket trenger til sin meningsfulle eksistens. Verket viser ikke nødvendigvis til sin opprinnelse, og forholder seg ikke til en realitet.” (Kayser 1973 s. 289)

Nærlesningen med dens inngående tekstanalyser førte til ny viten om hvor dypt detaljene i en litterær tekst ofte er organisert. “Jane Gallop undoubtedly speaks for many when she writes, “[...] Close reading – learned through practice with literary texts, learned in literature classes – is a widely applicable skill, of real value to students as well as to scholars in other disciplines” (15). Barbara Johnson, in her well-known essay “Teaching Deconstructively,” goes further: “This [close reading] is the only teaching that can properly be called literary; anything else is history of ideas, biography, psychology, ethics, or bad philosophy” (140). [...] listing textual features that merit special attention for close reading, she includes such constructions as “ambiguous words,” “undecidable syntax,” and “incompatibilities between what a text says and what it does” (141-42).” (N. Katherine Hayles i <http://ade.mla.org/content/download/7915/225678/ade.150.62.pdf>; lesedato 03.08.17)

Nærlesing “is the only teaching that can properly be called literary; anything else is history of ideas, biography, psychology, ethics, or bad philosophy” (Barbara Johnson sitert fra Hayles 2010) “[L]isting textual features that merit special attention for close reading, she [Johnson] includes such constructions as “ambiguous words,” “undecidable syntax,” and “incompatibilities between what a text says and what it does” (Hayles 2010).

En tekst består av organiserte elementer, fra de største delene som komposisjonens hovedavsnitt til detaljer som ordvalg og setningsbygning. Da begrepsparet form/innhold forsvant ut, kom begrepsparet struktur/materiale inn, forstått slik at alt som kan iakttas i en tekst, er material og dette materialet er organisert på bestemte måter. Tekststrukturen rommer spenninger og motsetninger slik at den autonome helheten består av elementer i et svært mangfoldig og komplisert samspill. “[T]he presumption of Anglo-American close reading [is] that every detail must be shown to contribute to the aesthetic unity of the whole.” (Culler 1983b s. 86) Materialet er estetisk organisert. Leserens oppgave er å se de ulike tekstområdenes relasjoner til hverandre, for å se hvordan samspillet mellom dem etablerer tekstens samlede utsagn, dvs. det som teksten til syvende og sist meddeler oss.

Fordi tekstens grunnleggende flertydighet er viktig, kommer virkemidler som symbol, metafor, paradoks og ironi i fokus (Arnold og Sinemus 1983 s. 368).

I boka *The Well Wrought Urn* (1947) leser Cleanth Brooks en rekke dikt gjennom å finne semantiske spenninger (paradokser, ambiguiteter, “ironi”). Brooks viser i sine analyser at diktene inkorporerer motsetninger. Diktene er antitetiske konstruksjoner der konfliktfylte elementer er tvunget sammen. Det universelle for menneskene kan ikke uttrykkes direkte, men bare indirekte ved paradokser. Et godt dikt rommer mye menneskelig erfaring på denne måten. For Brooks er det enkelte dikt en spenningsfylt likevekt mellom sprikende elementer på flere meningsnivåer. Gjennom den poetiske imaginasjon oppstår det likevel noe avbalansert og harmonisk (dette hadde allerede Richards hevdet i kapittel 32 i *Principles of Literary Criticism*). Ved alle element-kombinasjonene i den estetiske erkjennelse, forsones kontrastene og spenningene til en overordnet mening. Det dannes en slags syntese. Dette er et kjernepunkt for alle nykritikerne: Tekstens samlede hensikt er å etablere et utsagn, og alt i diktverket virker sammen til å skape denne totalmeningen. Ut fra tekstens organisering i ulike henseender oppstår det til slutt en samlet mening – et utsagn som innordner og rommer alt teksten utsier. Dette utsagnet kan kritiseres for å være en abstrakt mening, løsrevet fra blant annet leserens følelser.

Paradokser og “ambiguity” knyttes tett til det poetiske. Cleanth Brooks skrev at “apparently the truth which the poet utters can be approached only in terms of paradox” (her sitert fra Arnold og Sinemus 1983 s. 368).

“The influential group which came to be called “New Critics” in America and England after World War II argued that whereas ambiguity may be a fatal defect in a laboratory report or an accounting ledger, it is a necessary and valuable attribute in a literary work. Whereas science speaks directly by means of propositional *statements* that aspire to have one and only one meaning, poetry speaks obliquely through *metaphors* or *images*, which multiply the number of meanings rather than restrict it. As one New Critic, Cleanth Brooks, put it, “the tendency of science is necessarily to stabilize terms, to freeze them into strict denotations [i.e., references to objects]; the poet’s tendency is by contrast disruptive. The terms are continually modifying each other, and thus violating their dictionary meanings.” ” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 164)

“Given New Criticism’s focus on the single meaning of the text and its single method of establishing that meaning, it should not be surprising that our list of questions New Critics asked about literary texts should consist of only one complex question: “What single interpretation of the text best establishes its organic unity? In other words, how do the text’s formal elements, and the multiple meanings those elements produce, all work together to support the theme, or overall meaning, of the work? Remember, a great work will have a theme of universal human significance. (If the text is too long to account for all of its formal elements, apply this question to some aspect or aspects of its form, such as imagery, point of view, setting, or the like ...)” Regardless of the literary text at hand, this is the question we ask in order to produce a New Critical interpretation. It is interesting to note that, despite their belief in the text’s single, objective meaning, New Critics rarely agreed about what that meaning was or how the text worked to produce it. Instead, different interpretations of the same texts abounded. As in every field, even expert New Critical practitioners disagreed about the meaning of specific works. Our goal is to use New Criticism to help enrich our reading of literary texts, to help us see and appreciate in new ways the complex operations of their formal elements and how those elements function to create meaning.” (Tyson 2006)

“[B]y saying two contradictory things at once, the poem really expresses, through irony, a third meaning. [...] a particularly subtle device for enriching the expressive power of language, a clever way of saying two things at once.” (Korg 1959 s. 39 og 41)

I sin analyse av John Keats’ “Ode on a Grecian Urn” i *The Well Wrought Urn* viser Brooks hvordan den romantiske lyrikeren Keats hele tiden arbeider med motsetningspar. Kontrasterende impulser er sammenføydt og innordnet under en totalitetsmening. Brooks finner denne totalitetsmeningen i diktets metadimensjon: “Ode on a Grecian Urn” dreier seg om kunstens vesen. De livlige scenene på den greske vaser – scener med så allmenngyldige opplevelser som ungdommelig glede, kjærlighet og erotikk – blir i kunsten bevart for evigheten. Kunsten forener det vesentlige og det skjønne. Keats’ dikt bevarer som diktverk viktige menneskelige verdier (“essentials”) med tidløs gyldighet. I den engelske barokkdikteren John

Donnes dikt "The Canonization" finner Brooks enda større spenningsfylt strukturkompleksitet enn hos Keats. Den motsetningfylte strukturen holdes likevel sammen i en totalitetsmening. Men fordi form og innhold er gjensidig avhengig av hverandre, kan ikke dette utsagnet med den totale meningen være noe annet enn diktet "The Canonization" selv. Hovedkonflikten i diktet er mellom den praktiske verden og kjærlighetens verden. Kjærligheten kan bevares i diktet, og Donne har derfor lagd et dikt som peker på seg selv som dikt. "The Canonization" er en selvspeilende tekst som bevarer historien om de to elskende og gjør dem til kjærlighetens helgener (Brooks 1947).

" "Few of us are prepared to accept the statement that the language of poetry is the language of paradox" (Brooks 3). The surprise value of this statement – the opening sentence of Cleanth Brooks's 1947 critical study *The Well Wrought Urn* – had by that date already been diminished by a growing orthodoxy about displacement, irony, ambivalence, and ambiguity as central values in modernist poetic practice. For instance, William Empson's work (which he quotes) had been around for a decade and a half. Brooks is perhaps pretending something much more outrageous than in fact some of his readers, or at least those sympathetic to modern poetry, would have believed it to be. Yet among its many agendas, Brooks's book ably demonstrated to those readers not only how paradox, contradiction, and ambiguity are central to the work of his contemporaries, but that they are central too to understanding the way ancient poems are composed, poems from the canon like Gray's "Elegy," Donne's "The Canonisation," or Herrick's "Corinna's Going a-Maying." They are central, that is, to the experiences we have when we read, central to a capacity to recreate a play of meanings and feelings across the text when it is felt as a totality. [...] Typically, poems can make meaning because they utilize a medium which is tense with paradox and ambiguity; no less typically, given that there can be no play between contraries without ambiguity, there can be no other process in the way meaning evolves. Indeed, the implicit claim is that poetry never exceeds this status of being an expanding and contracting medium, a contradiction-filled building material, viscous with linguistic paradox and equivocation." (Martin Harrison i <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/>; lesedato 06.06.14)

Allen Tate og Cleanth Brooks ville vise det poetiske språkets mange meningsnivåer, blant annet gjennom å få fram hvor komplekst språklige figurer, paradokser og ironi kan fungere (Masiello 2012 s. 50).

"The claim is that the fine poem withdraws its interest in proposition making and conclusiveness: these are not the sorts of things we take away from reading poems. Here Brooks talks approvingly of what he terms a method of "rich indirection," an indirectness at work within even the most seemingly direct and simple poetry. Tracing the play of images and the ambiguous meanings associated with them, readers come to know the poem as a material, emotional object, an object in whose overall, interwoven stories and images which each reader (to signal that word

which Brooks prefers) “shares” (73). In the final analysis it is this sharing – effectively an engagement with a variety of meanings, associations, and affects – on which the relationship of poet and creative reader is pivoted. This is a schema which sets up homologies between experience on the one side and not fully communicable truths on the other, while engineering the concept “experience” tightly inside the claim that poems work in a self-subsistent way via the use of paradox and ambiguity. Thus, as Brooks phrases it: “if we are to speak exactly, the poem itself is the *only* medium that communicates the particular ‘what’ that is communicated. The conventional theories of communication offer no easy solution to our problem of meanings: we emerge with nothing more enlightening than this graceless bit of tautology: the poem says what the poem says” (74). An only partly communicable play of meanings, contained expressively in the poem conceived as an object, is what the reader imaginatively and experientially shares.” (Martin Harrison i <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/>; lesedato 06.06.14)

“A poem should not mean / But be.” skrev den amerikanske dikteren og bibliotekaren Archibald MacLeish i diktet “Ars Poetica” (1926). “The object of a poem was [for MacLeish] “not to recreate” the poet’s emotion in someone else. ... The poem itself is finality, an end, a creation.” (Scott Donaldson i http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/macleish/ars.htm; lesedato 18.11.15) Et dikt “trenger ikke å si det det allerede er” (Richard Alewyn sitert fra Schlingmann 1985 s. 126).

Den intensjonale feilslutningen (“the intentional fallacy”) var et begrep først brukt av W. K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley i essayet “The intentional fallacy” (1946). En litterær tekst “goes about the world beyond [forfatterens] power to intend about it or control it”. Teksten er en ytring løsrevet fra forfatterens hensikter, planer, biografi osv. Teksten er altså autonom.

I. A. Richards’ leserfokusering ble angrepet av to nykritikere, William Kurtz Wimsatt og Monroe Curtis Beardsley i artikkelen “The Affective Fallacy”. De to amerikanerne angrep forvekslingen mellom det de oppfattet som det objektivt, empirisk tilgjengelige diktet og det personlig variable som diktet frambringer i lesersubjektet. Wimsatt og Beardsley mente at Richards blandet sammen diktet som dikt og diktets effekt. For nykritikerne er det teksten selv som konstituerer sin egen lesning, ikke leseren som konstituerer teksten (eller noe midt imellom). Leserens mottar (mer eller mindre fullkomment på grunn av sine personlige begrensninger) det som på forhånd ligger i teksten som struktur. Tekstens empiriske status skal dermed være gitt uansett lesernes (forskjellige) tolkninger. For gode nærlesere vil verket utsi det samme. Ved oppøving av leserens tekstanalytiske evner (og leserens kvalitetssans) unngås overflatiske og ideologisk betingete lesninger. Tekststrukturen er en organisert kontroll av leserens opplevelse. Men til syvende og siste klarte ikke Wimsatt og Beardsley eller andre nykritikere å komme forbi leserens meningsskaping. Den britiske dikteren og litteraturkritikeren William Empson

påviste i boka *Seven Types of Ambiguity*, utgitt så tidlig som i 1930, at språkets flertydighet i seg selv muliggjør ulike lesninger.

Den amerikanske dikteren og litteraturkritikeren Laura Riding “went to England in 1925 and two years later published with Robert Graves *A Survey of Modernist Poetry*. This bright book contained a now famous sixteen-page analysis of Shakespeare’s Sonnet 129, “Th’ expense of spirit in a waste of shame ... ,” showing how many different, interwoven meanings the text might activate. Excited by this, Empson went to work on other texts, illustrating the same point about poetic language, first for his director of studies, I. A. Richards, and then for the world in *Seven Types of Ambiguity* (1930).” (Perkins 1987 s. 75)

“Wimsatt and Beardsley’s affective fallacy [...] might have been called the effective fallacy (“a confusion between ... what [a poem] *is* and what it *does*”)” (John Shoptaw i <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/detail/70299>; lesedato 24.01.17)

“[P]oetry was defined as “a feat of style by which a complex of meaning is handled all at once” [...] By “all at once” Wimsatt and Beardsley did not presumably mean simultaneity so much as coherence or unity, a concept as traditional in aesthetics as the emphasis on authorial design they rejected.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 141)

Wimsatt skrev i *The Verbal Icon* om et “concrete universal” som er et “metaphysical conceit dear to the New Critics” (Perloff 1990 s. 241). “[L]iterary theorists have from early times to the present persisted in making statements which in their contexts seem to mean that a work of literary art is in some peculiar sense a very individual thing or a very universal thing or both. [...] Whether or not one believes in universals, one may see the persistence in literary criticism of a theory that poetry presents the concrete and the universal, or the individual and the universal, or an object which in a mysterious and special way is both highly general and highly particular. [...] A modern literary critic, John Crowe Ransom, speaks of the argument of a poem (the universal) and a local texture or tissue of concrete irrelevance. Another literary critic, Allen Tate, manipulating the logical terms “extension” and “intension,” has arrived at the concept of “tension” in poetry. “Extension,” as logicians use the word, is the range of individuals denoted by a term (denotation); “intension” is the total of qualities connoted (connotation). In the ordinary or logical use of the terms, extension and intension are of inverse relationship – the wider the one, the shallower the other. A poem, says Tate, as I interpret him, is a verbal structure which in some peculiar way has both a wide extension and a deep intension. Not all these theories of the concrete universal lay equal stress on the two sides of the paradox” (Wimsatt i <http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/unlocked/wimsatt/wimsatt-concrete-universal.pdf>; lesedato 03.11.16).

“[M]ost can be learned I believe by examination of metaphor – the structure most characteristic of concentrated poetry. The language of poets, said Shelley, “is vitally metaphorical: that is, it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension.” Wordsworth spoke of the abstracting and modifying powers of the imagination. Aristotle said that the greatest thing was the use of metaphor, because it meant an eye for resemblances. Even the simplest form of metaphor or simile (“My love is like a red, red rose”) presents us with a special and creative, in fact a concrete, kind of abstraction different from that of science. For behind a metaphor lies a resemblance between two classes, and hence a more general third class. [...] “A poem should not mean but be.” It is an epigram worth quoting in every essay on poetry. [...] The kind of unity which we look for and find in poetry is attained only through a degree of complexity in design which itself involves maturity and richness.” (Wimsatt i <http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/unlocked/wimsatt/wimsatt-concrete-universal.pdf>; lesedato 03.11.16)

“[I]n the words of W. K. Wimsatt (1954, 217), the leading theoretician of American New Criticism, “In most discourse we look right through th[e] disparity [between words and things]. But poetry by thickening the medium increases the disparity between itself and its referents. Iconicity enforces disparity.” ” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 253)

Tekst-/leser-relasjonen for de fleste nykritikerne slik: En leser mottar gjennom nærlesning en teksts utsagn. Leserens tolkning av diktverket består i at hun/han ved å studere verkets struktur kommer fram til dets samlede mening. Det finnes et utsagn som hele teksten rommer, og nykritikken som metode sikter mot å finne dette utsagnet. Når utsagnet er funnet, skal det – her er påvirkningen fra I. A. Richards tydelig – vurderes ut fra humanistiske verdikriterier. Nykritikken er også en evaluerende metode, og evalueringen går via estetiske vurderinger til evaluering av vesentligheten av det utsagnet som den estetiske strukturen bærer fram.

Nykritikerne hadde sterke meninger om hva som er gode dikt og andre skjønnlitterære tekster, og de trakk ofte halvglemte diktere fram i lyset (verkoppdagelser og kanoniseringer). Det gode diktverks samlede utsagn til leseren er et utsagn om fundamentale menneskelige anliggender; den nykritiske metoden munner ut i å finne basale menneskelige verdier i litteraturen. Det private blir liggende urørt av nykritikerne hvis det ikke er fellesmenneskelig. Litteraturen skal åpne for innlevelse og medopplevelse, for kvalitativ innsikt, og det er bare gjørlig hvis den speiler det allmennmenneskelige. Det estetiske og det allmennmenneskelige i et verk er “identisk” (Arnold og Sinemus 1983 s. 450). Nykritikken – samlet sett og spissformulert – hevder menneskenaturens uforanderlighet og kunstens universalitet. Diktning og litteratur er et essensielt ledd i menneskets moralske og intellektuelle dannelse.

En dansk litteraturprofessor hevder at nykritikerne hadde en påfallende uvilje mot litterær evaluering, fordi bedømming av litteratur etter deres mening ville åpne

portene for en ukontrollerbar subjektivitet (Nøjgaard 1993 s. 8). Hvis det likevel skal vurderes, bør leseren “lese verket godt” for å finne ut hvilke kriterier det bør vurderes etter. Analyse og vurdering er egentlig samme sak (Nøjgaard 1993 s. 61). Kritikerens skal vise verkets egne normer, ikke pådytte det sine egne.

Forfatter og leser stiller ifølge nykritikerne på lik linje overfor de allmenngyldige, tidløse, fellesmenneskelige, eksistensielle erfaringene. Forskjellene mellom lesernes erfaringsbakgrunn og sosiale vilkår faller bort overfor de grunnleggende livsspørsmålene. Alle mennesker skal dø, opplever å elske og bli elsket, å svikte og bli sviktet, å feile og bli tilgitt osv. Det er ikke bare forfatteren som fjerner seg fra sine private og spesielle erfaringer og objektivere dem i diktningen. For å forstå diktverket må leseren gjøre det samme: Ut fra styringen som ligger i selve teksten nedlegger leseren sin privathet og leser teksten som en representativ leser. De fiktive personene og deres opplevelser er eksempel-materiale, eksempler på elementære situasjoner som kan eksemplifiseres i andre personer og forløp overalt og til alle tider. Gjennom møtet med fiksjonens mennesker og deres livsløp (eller dikterens stemme i lyrikk) fremmes leserens bestrebelse etter å forstå livet, erkjenne forhold i verden og forankre sin identitet. Mennesket er altså i sentrum, slik som i all humanisme for øvrig.

Den nederlandske filosofen Frank Ankersmit har skrevet om “kontekstens uheldige evne til å tørke ut selve objektet”. Omkringliggende tekster fungerer som “faglige “nøkler” som demper uroen i møtet med kunsten.” (*Forskerforum* nr. 9 i 2011 s. 25-26)

Den sveitsiske litteraturforskeren Albert Béguin skrev: “Det er verket som er det som er gitt, den i seg selv gyldige virkeligheten, og som skal forstås som sådan, ikke som et symptom for noe annet som det er viktigere å forstå. Valget av ordene og rekkefølgen av dem, bevegelsen i setningen, det gjensidige spillet mellom episoder og bilder, det de sier tilsammen og som ingen annen kombinasjon sier på samme måte: dette er objektet for undersøkelsen.” (siteret fra Tadié 1987 s. 85)

Nykritikken som metode framstod som apolitisk, og egnet seg som “nøytral” metode under den kalde krigen (Sayre 2011 s. 30).

Den bosnisk-amerikanske forfatteren Aleksandar Hemon fortalte i et intervju: “Min bosniske favorittprofessor, som jeg så opp til og lærte masse av, ble en av hovedmennene i den serbiske nasjonalismen til Karadzic. En krigsforbryter, som riktignok tok livet av seg før han kunne bli tiltalt, en fascistiskikkelse. [...] Det jeg hadde gjort som ung, under påvirkning av denne professoren, var gjennom såkalt nærlesing å holde litteraturen “ren”, fri fra omgivelsenes, verdens forurensning. Jeg beskyttet litteraturens skjønnhet, men også meg selv, ved å ha litteraturen som et tilbaketrekningssted. Det jeg lærte, var at det ikke finnes noe slikt tilbaketrekningssted. Man kan ikke bruke litteraturen til å fjerne seg fra historien. Fordi historien vil finne deg. Og fordi litteraturen allerede eksisterer i historien, ikke utenfor:

Litteraturen eksisterer ikke utenfor tiden, utenfor den menneskelige erfaring eller utenfor hverken den individuelle eller kollektive historien.” (*Morgenbladet* 8.–14. mai 2015 s. 44)

“Fra 1952 fikk nykritikken og nærlesningen et gjennombrudd i Norden under og etter Nordisk sommeruniversitets sommersesjon i Norge med etterfølgende nummer av *Samlaren*. Vel et tiår etter, i 1963, blir nærlesningen brått obligatorisk ferdighet i det norske gymnaset. Da ble det gitt diktanalyse som eksamensoppgave.” (Torill Steinfeld i <https://docplayer.me/17245944-Norsk-kanon-og-kanondannelse-historiske-linjer-aktuelle-konflikter-og-utfordringer.html>; lesedato 04.03.19)

Oddvar Bjørklund, Daniel Haakonsen og Arne Krohn-Hansens *Å lese dikt: Innføring i litterær analyse til skole- og studiebruk* (1967) var en nykritisk analysebok primært for gymnaset. Atle Kittang og Asbjørn Aarseths lærebok *Lyriske strukturer* (1968) var ett av verkene som introduserte “den såkalte nykritikken i Norge og sto slik for en den gang nødvendig nyorientering, vekk fra den historiskbiografiske metoden.” (*Morgenbladet* 7.–13. juni 2013 s. 58)

“Wergeland er misforstått fordi han blir gjort forståelig på en feil og forenklet måte. Det sier professor Andreas Lombnæs ved UiA. Han er ikke tilhenger av enkle og generelle betraktninger, han foretrekker nitid tekstanalyse. Lombnæs står for en litteraturvitenskap der selve teksten er hovedsaken. Dikterperson og samfunn er produkter like meget som produsenter av språk. - Det blir gitt for enkle forklaringer på Wergelands komplekse diktning. Wergeland forholder seg til de største tanker. De som handler om meningen med livet og historien, om Gud og menneskets plass i tilværelsen, og spørsmålet om hvilken frihet vi som mennesker har til å påvirke våre liv. Slike problemstillinger unndrar seg enkle svar, sier Lombnæs. Han har ikke noe til overs for bekræftende lesninger som finner svaret på Wergeland ut fra biografi, åndshistorie eller bøker dikteren muligens har vært påvirket av. Professoren er interessert i selve Wergeland-tekstene.” (<http://www.uia.no/no/content/download/78371/1292887/file/>; lesedato 18.09.13). Men det finnes flere tekstnære lesemåter enn nykritikken, f.eks. dekonstruksjon. Lombnæs har mange avanserte tolkningsteknikker som ikke var utviklet i nykritikkens dominerende periode.

“Det går ikke an å lese en tekst blankt – det finnes alltid noe slagg fra hverdagen som ligger over den stolteste diktning. I en viss fase, som vel er over nå, var man veldig opptatt av nærlesning; at teksten i seg selv er alt. Men klinisk å hente frem en løs Gunvor Hofmo-tekst, for eksempel, og late som den kommer fra månen – det kan ikke fungere. Det vanskelige med Hofmo var at man visste nesten ingenting om hun som skrev. Nå vet man om oppveksten på Oslos østkant, forholdet til den jødiske venninnen, hospitaliseringen. Jeg tror det gjør det lettere for mange lesere å nå frem til diktene, sier Vold.” (Jan Erik Vold i *Morgenbladet* 26. september–2. oktober 2003 s. 13)

“Timothy Bahti, a commentator sympathetic to the deconstructionists, has offered a useful statement of the distinction between the New Critics’ ambiguity and the deconstructionists’ indeterminacy. Ambiguity, Bahti says, denoted a property of a text which, however elusive it might be, was assumed to be finally capable of being described by an interpretation of the text. By contrast, “indeterminacy” denotes a property of a text that enters into and infects the interpretation of the text, so that it is not just literature but also the *interpretation* of literature that is fraught with uncertainty. In other words, the concept of indeterminacy spreads the range of ambiguity by making interpretations of literature, as well as literature itself, uncertain. As Bahti writes, “for New Criticism texts were fundamentally ambiguous and interpretations were not. Today, texts are ambiguous and interpretations are indeterminate.” As these statements suggest, the concept of indeterminacy claims to threaten the authority of literature and literary interpretation in a way that the concept of ambiguity did not. Whereas “ambiguity” stood for a positive and valued attribute of richness in a literary text, “indeterminacy” bespeaks a limitation or failure of a text to fulfill its purpose, whether this be a literary work’s purpose of expressing the truth about the human condition, or an interpreter’s purpose of arresting the meaning of the literary work. The concept of indeterminacy proposes that a radical limitation is built into the activity of literary interpretation, whose very attempt to find a determinate meaning in literary works prevents it from succeeding in this enterprise.” (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 165)

“Varied as they may be they have all subscribed to the “authorless” text and the “ignorant but clever” reader. [...] the *fallacy of anonymity*. It assumes that the text is a self-contained artifact which we can probe and analyze and which we can see in terms of our experience. The experience of the writer and the experiences which surround the text are immaterial because they are unverifiable. All we can verify is our individual and perhaps group experience of the object. Ignorance of history and culture, ignorance of the author and her world are the outcomes and the hallmark of the “good” reader. [...] In my own teaching of poetry at the college level, I have moved away from an approach that focuses solely on the students’ naked responses to the texts, not that these are unimportant but that they serve to raise questions about the text and where it comes from as well as who it comes from. I now suggest that when they read a poem they should find out something about the poet and test how that knowledge brings them a newer or deeper understanding of the text. The course title is “Reading Poetry”; I have mentally changed it to “Reading Poets.” We consider the gender and ethnicity of the poets and how that may affect their and our perspective on the subject. [...] We have looked at Audre Lord as an African-American woman and a lesbian, at Leslie Silko as a Native American, and at Josephine Miles as a woman crippled by rheumatoid arthritis. [...] We must not expect the naive reader to understand cultural difference if we treat all texts as contemporary, genderless, and mainstream. We must not fool ourselves with the fallacy of anonymity. To look at texts as the works of human beings who have a past and a culture is to see literature, ourselves, and our culture whole.” (Alan C.

Purves i <https://www.albany.edu/cela/reports/purvesideology.pdf>; lesedato 30.11.18)

Også andre verk enn verbale tekster kan analyseres nykritisk. “A remarkable faithful example of American New Criticism in film studies is David Bordwell’s analysis of *Citizen Kane* (1971).” (Staiger 2005 s. 11)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>